

## La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine »

## Musical Composition and Genre: A Critical Examination of "Female Composition"

Sophie Stévançe

Volume 19, numéro 1, 2009

Composer au féminin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019933ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019933ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stévançe, S. (2009). La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine ». *Circuit*, 19(1), 43–55.

<https://doi.org/10.7202/019933ar>

### Résumé de l'article

Si les spéculations idéologiques concernant les différences biologiques entre les sexes persistent dans le domaine de la création, elles ont été mises en valeur dès 1970 par des écrivaines et plasticiennes pour oeuvrer en fonction de mythes spécifiques touchant à leur féminité, au corps de la femme chargé de stigmates, afin qu'émerge un « art féminin ». D'une certaine manière, des compositrices vont emprunter cette voie en affirmant entretenir un rapport différent de celui des hommes à l'écriture musicale. Selon elles, leur sensibilité spécifique et leur situation d'être au monde les poussent à travailler autrement, à partir de thématiques « existentielles » inspirées de leur condition sociale et culturelle. De telles circonstances ont provoqué cette quête identitaire par l'invention d'un style artistique particulier qui, paradoxalement, use de ce qui était considéré par un féminisme radical comme les pièges de la féminité. Cet article tente de montrer que ces spécificités, du moins ces constantes relevées par les créatrices expliquant leur démarche, sont le résultat de recherches esthétiques pour caractériser une création *universelle* au féminin, et non le produit de diktats biologiques.

# La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine »

Sophie Stévance



Les « marquises » lors du concert de l'ECM, 14 mai 2008. De gauche à droite, Melissa Hui, Danielle Palardy-Roger, Luna Woolf, Analia Lugdar. Photo : Michel Dubreuil

La création artistique est autant un regard qu'une vitrine sur le monde : elle matérialise les représentations qui structurent une société et agit sur elle. Elle est donc un lieu privilégié où s'exprime l'imaginaire de la différence sexuelle et permet de saisir les préjugés qui ont fait des œuvres un lieu de mystification du discours social sur la femme dans ses conditions et symbolisations. La question ici posée sur les éventuelles spécificités d'une composition musicale au féminin réactive inévitablement l'ensemble des idées reçues qui ont entravé la création des femmes. Si de nombreux ouvrages montrent qu'en dépit des circonstances, elles ont toujours composé, les œuvres des compositrices restent marginalisées, et une programmation musicale comme celle de Véronique Lacroix dirigeant l'Ensemble contemporain de Montréal autour de quatre œuvres de compositrices aura tôt incité certains à dissuader la musicienne de créer un événement « féministe »<sup>1</sup>. Consciente du « risque » encouru, la chef de l'ECM a brillamment relevé ce défi et construit son projet musical à partir de réflexions touchant à la poétique de l'existence.

1. Réaction qui n'a d'ailleurs pas d'équivalent lorsque ne sont programmées que des œuvres d'hommes, tout comme l'on ne s'étonne jamais de voir figurer ces dernières à l'affiche des activités musicales régulières des saisons officielles.

Ce concert était donc le prétexte idéal pour interroger ces musiciennes sur l'aventure intérieure de la composition en tant que femmes *et* artistes. Que peut-on déceler de plus spécifiquement féminin lorsque ces thématiques existentielles sont abordées par une compositrice ? Les femmes composent-elles autrement ? Existe-t-il une création féminine ? Le sexe du créateur permet-il d'expliquer une œuvre ? Loin d'exclure les hommes, l'événement de l'ECM reste une union subtile de différents regards de créateurs autour d'un même sujet envisagé à diverses époques. Intitulé « Les Marquises » en hommage aux îles tahitiennes où Gauguin a peint son célèbre tableau *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898), le concert livrait des idées musicales sur la quête de l'existence représentée par le peintre et évoquée par Ives dans *The Unanswered Question* (1906) qui clôturait la soirée. Ces six œuvres réunies invitent alors à méditer sur le sens multiple de la création et sur le possible marquage sexué de l'acte créateur – ou au dépassement de toute identification de ce genre. En effet, certaines musiciennes expliquent composer différemment des hommes en raison d'une sensibilité musicale qui serait spécifique aux femmes. Mais comment donner sens à leurs paroles alors que de sérieuses expertises scientifiques viennent épuiser les spéculations déterministes ? Peut-on dégager des perceptions, conceptions ou ressentis, sinon des modes de compréhension tout à fait distincts entre créateurs et créatrices ?

La biologie a longtemps été utilisée pour justifier l'infériorité intellectuelle des femmes et ainsi restreindre leur présence à certaines zones d'activités. Ces convictions idéologiques sont désormais invalidées grâce aux données récentes prouvant, par les techniques de pointe, qu'il n'y a aucune différence de fonctionnement entre le cerveau de l'homme et celui de la femme (Bishop et Wahlsten, 1997). L'ensemble des clichés aussi rudimentaires que commodes concernant les différences de réactions du cortex selon les sexes (la présumée disposition naturelle des filles pour le langage, celle des garçons pour l'orientation dans l'espace ou les mathématiques [Dehaene, 1999]) est ainsi renversé.

Les perfectionnements des connaissances apportent de nouveaux cadres explicatifs touchant à l'analyse des conditions d'être au monde et démontrent que les différences affichées par quelques créatrices sont inséparables d'une expérience sensible du corps. À partir d'un examen des données historiques et socioculturelles sur lesquelles reposent ces distinctions, j'observe que ces virtuoses cherchent, à travers ces différences voulues d'avec l'univers masculin, de nouvelles voies de création par la conquête de mythes féminins pour s'affirmer artistiquement. Leur quête identitaire s'inscrit alors dans le sillage

d'écrivaines qui, dès 1970, marquaient leur art de leur vie psychique et de leur jouissance corporelle.

Si cette thématique de la féminité semble posséder des qualités susceptibles de réunir stylistiquement ces créatrices, l'objet de cet article est de montrer que ces spécificités affichées dans certaines œuvres et discours de femmes se justifient par des raisons esthétiques essentiellement, non par des causes biologiques. Leur démarche étant d'inventer un genre artistique autonome, on distinguera donc celles dont les conquêtes et les objectifs ne cherchent pas nécessairement à se différencier des compositeurs : « ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que cette écriture est féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n'est pas parce que c'est signé par un nom d'homme que de la féminité serait exclue » (Cixous, 1976, p. 12).

On ne naît pas musicien, on le devient. La création comporte autant de visions de créateurs que de perceptions existentielles non exprimées du point de vue d'un homme ou d'une femme soumis au jeu des lois naturelles, mais du point de vue de personnalités uniques qui se façonnent et se transforment sans cesse.

### Concert : Les Marquises

Mercredi 14 mai 2008, salle Pierre-Mercure : ECM, direction : Véronique Lacroix

Melissa Hui (Hong-Kong, 1966), *D'où venons-nous?* pour ensemble instrumental  
Analia Lugdar (Argentine, 1972), *Que sommes-nous?* pour piano et ensemble instrumental

Luna Woolf (États-Unis, 1972), *Où allons-nous?* pour violon et ensemble instrumental

Danielle Palardy-Roger (Canada, 1949), *Who Knows?* pour ensemble instrumental et dispositif électronique

Charles Ives (États-Unis, 1874-1954), *The Unanswered Question*, pour trompette, flûtes et quatuor à cordes

Jonathan Crow (violon), Jacynthe Riverin (piano), Michel F. Côté et Diane Labrosse (improvisateurs électroniques).

« Le génie féminin ne ressemblera pas à un génie d'homme, nous écrivons et nous créons de façon différente [...]. Il n'y aura donc jamais de Beethoven au féminin. » Ainsi s'exprimait Betsy Jolas sur les ondes radiophoniques de *France Musique*, le 7 novembre 1996 (Vilcosqui, 2001, p. 26), posant la possibilité d'un imaginaire spécifiquement féminin, *a priori* différent de celui des hommes. Cette impression est partagée par quelques compositrices et

analystes qui supposent à la création des femmes « des référents différents de ceux des hommes » (Gann, dans ce numéro). Effectivement, selon Marie-Thérèse Lefebvre, ces musiciennes ont pu s'inventer lorsqu'elles se sont « [éloignées] de l'intellectualité et des écoles structuralistes dominées par leurs confrères pour se tourner vers une écriture plus intuitive » (Duchesne, 1996). Cette observation, qui suppose la mise en œuvre, au sein de la production féminine, de composantes affectives, émotionnelles et cognitives, rappelle que certaines créatrices dans les années 1970 ont vécu une prise de conscience identitaire : pour déjouer leur destin, elles se sont forgées un espace d'écriture par la narration du sensible où s'exprime la vie psychologique dans son milieu ambiant. Paradoxalement, leur conquête s'opère à partir de leur identité sexuée sous les traits symboliques qui les avaient jusque-là confinées au retrait ou à la marginalité à travers des genres « mineurs » et des écritures domestiquées ; en avançant une subjectivité et des qualités qui leur appartiendraient en propre, ces créatrices exploraient leurs voies d'expression en inversant les spéculations déterministes.

L'événement musical organisé par Lacroix présentait un travail au féminin axé sur les questions existentielles posées par deux œuvres thématiques : celle de Gauguin, dont les trois premières pièces reflètent les questions conduites par le titre, et celle d'Ives, portée notamment par un quatrième opus dont la ligne narrative et les subtilités d'écriture révèlent un hommage remarquable au père de la nouvelle musique américaine.

Sonder les compositrices de ces œuvres créées pour l'occasion au sujet de leur rapport plus personnel à la musique permet de comprendre en quoi elles et d'autres se distingueraient de la création masculine. Llugdar témoigne ainsi du « pragmatisme » des hommes alors que les femmes « ont une relation organique à la création » : « nous sommes scrupuleuses, soucieuses du moindre détail. Nous retournons le problème dans tous les sens, là où les hommes iraient droit au but. » Si elle décèle une « sensibilité musicale particulière chez les femmes due à une pensée psychologique beaucoup plus complexe », elle précise surtout que « cette sensibilité est aussi perceptible dans la musique de certains hommes, comme celle de Sciarrino ». Selon la compositrice d'origine argentine, la société impose aux femmes ce souci de perfection et si, depuis son arrivée au Québec en 1998, Llugdar ne s'est jamais véritablement sentie diminuée, il n'en demeure pas moins qu'« en tant que compositrice, on ressent l'obligation d'être meilleure que les hommes : on doit prouver qu'on est capable non pas de faire *comme eux*, mais de faire *mieux qu'eux*. C'est un problème de société où les préjugés demeurent,

qu'on le veuille ou non ». Son regard lucide sur la situation de la créatrice s'étend à un questionnement plus large :

Dans *Que sommes-nous?* je me suis interrogée sur notre condition en tant qu'artiste, sur notre pratique musicale : pour quels auditeurs écrivons-nous, et pour quelle esthétique ? Ces questions ont été motivées par la thématique d'Ives mais aussi par la nécessité de comprendre la manière dont nous nous construisons tous en tant qu'êtres humains.

Inspirée du contexte multiculturel de l'événement qui l'unissait à ces créateurs, la compositrice a travaillé sur des superpositions de textures et de registres, organisant minutieusement un dialogue entre le pianiste soliste et l'ensemble orchestral. L'objectif recherché était que les motifs du discours pianistique viennent finement s'infiltrer dans l'orchestre pour trouver l'unité d'une musique construite sur trois couches sonores distinctes. Celles-ci sont réparties entre un travail de spatialisation, une recherche de timbres et de colorations à la fois violentes et délicates obtenues par des *tremolo* et des apparitions d'harmoniques naturelles. La compositrice conduit ainsi une trame existentielle poignante sur ce qui lie les artistes, hommes et femmes, au monde. Pour elle, ce qui permettrait de distinguer la musique composée par une femme de celle d'un homme serait la différence d'existence sociale – opinion partagée par Palardy-Roger qui, dès la fin des années 1970, fondait successivement plusieurs collectifs féministes montréalais afin de dénoncer la domination masculine dans la création musicale. Directrice des Productions SuperMusique, la compositrice œuvre « en dehors du commerce, des modes et de l'académisme » et se consacre à la diffusion de la *Musique actuelle*. Aussi Ives ne pouvait-il être que le penseur de prédilection de *Who Knows?*

La question posée par l'intitulé est à la source même de la réflexion engagée par Palardy-Roger dans son œuvre musicale où elle travaille, à l'instar de l'Américain, sur des juxtapositions d'éléments hybrides. L'œuvre est une démonstration saisissante de ce que l'« actualiste » peut réaliser à partir de matériaux hétéroclites avec lesquels elle cherche « des passerelles, des voies de compréhension et de communication entre différents styles, différents musiciens et auditeurs ». *Who Knows?* est le troisième volet du triptyque *Little Metis* destiné à trois ensembles différents. Pour chacune des pièces, « comment arriver à communiquer avec des musiciens qui n'improvisent pas et des musiciens qui ne lisent pas la musique ? Comment arriver à trouver un langage commun ? » Pour trouver des voies d'unification, Palardy-Roger réfléchit sur les origines géographiques, culturelles et historiques qui séparent les hommes. De consonances tonales en accumulations dissonantes, la musicienne découvre la totalité des capacités expressives du son qu'elle

organise autour de séquences quasi cinématographiques rythmées par une multiplicité de petits événements dévoilant une grande continuité expressive, enrichie d'effets diffusés par des techniques instrumentales et des outils très variés. « Comment l'orchestre allait-il réagir au son électronique des solistes improvisateurs? » : avec une grande humilité, motivée par un désir fou de rencontrer l'autre. Chaque note donne à penser, chaque son est une évocation du temps qui passe, plongeant l'auditeur dans une aventure qui lui échappe constamment.

Telle est la quête artistique de l'artiste qui explore sa réalité de femme et de créatrice à travers une musique en forme de palimpseste. La *musique actuelle*, dont Palardy-Roger est l'une des pionnières, est autant un engagement du corps des femmes dans la musique qu'une déconstruction des valeurs musicales traditionnelles. Si elle reconnaît qu' :

au niveau de la technique, de la qualité et de la force du travail, il n'y a aucune différence entre hommes et femmes. Par contre, concernant la thématique abordée, les femmes ont des objectifs spécifiques. Je pense à mes plus proches collaboratrices en musique actuelle, puis à Sokolovic, Panneton ou Pelletier : elles ont des thématiques, un filtre d'analyse différent de celui des hommes puisque notre réalité est tout autre. [...] Il est évident qu'en tant que femme, je ne suis pas préoccupée par les mêmes sujets que les hommes. Pourtant, je ne me dis pas : « *Je choisis tel sujet parce que je suis une femme* », mais je crée à partir de thèmes qui me touchent en tant qu'artiste-femme.

Ces thématiques font office d'importantes recherches sur les couleurs, timbres et textures. C'est ce que constate Lacroix, convenant d'expérience que les compositrices abordent généralement la création musicale à partir de ces composantes et s'en remettent à leur « intuition », alors qu'une majorité de compositeurs s'adonnent « au cérébral ». Mais de là à conclure à des spécificités de part et d'autre, la chef ne s'y résigne pas ! Certes, il n'est pas exclu que des compositrices s'orientent vers ce pour quoi elles pensent se sentir faites en ayant l'impression d'agir librement et consciemment, mais ce sont là des mécanismes d'orientation opérés par la société, desquels ressortent l'inégalité des chances et l'importance du capital culturel, différent pour chacun des deux sexes. Les compositrices sont donc confrontées à des problèmes autrement plus complexes que ceux des hommes, dus, selon Lacroix, à une possible « peur d'échouer » somme toute inférée par leur éducation ; elle-même, toute musicienne-pédagogue accomplie, s'avoue « trop perfectionniste, trop préparée » face à des hommes extrêmement confiants. Ce « complexe de l'imposture typiquement féminin » et les conséquences qui en découlent<sup>2</sup> se dissimuleraient si les femmes manifestaient entre elles un

2. Véronique Lacroix constate, en effet, qu'un « vide générationnel » creusé par le faible nombre de compositrices québécoises francophones nées entre 1965 et 1985 est étrange et mériterait une observation attentive du phénomène.

peu plus de solidarité sur le plan de leur carrière, à l'image de la fraternité qui anime les hommes<sup>3</sup>. Mais jusqu'à l'événement de l'ECM, tout dans les institutions les incitait au contraire.

Lorsque je siège lors d'un concours national, à qualité égale, je vote pour une femme. Mais je suis très exigeante avec les femmes, je ne les supporte pas lorsqu'elles sont médiocres. D'autre part, la presse ne nous aide pas à combattre cette misogynie, même la presse féminine. [...] le journal *Elle* a titré, pour un article à la sortie d'un de mes opéras : « Betsy Jolas tricote des notes. » [...] Parce que je suis une femme, on se croit obligé d'accoler un mot à consonance péjorative. (Jolas, *in* Dubos, 1998)

À ce stade de l'enquête, on peut convenir qu'un opus « de femme n'est pas écrit comme l'écrirait un homme » (Woolf, 1929/1963, p. 88), compte tenu de l'éducation influençant l'image de soi. La femme « doit observer comment [sa] vie a cessé de cheminer souterrainement ; elle doit découvrir quelles couleurs nouvelles, quelles ombres nouvelles se montrent en elle à présent [que les créatrices] sont exposées en plein jour » (Woolf, *ibid.*). La dévalorisation ou la valorisation de l'expression artistique « sensible » ou « intuitive » des créatrices ne saurait donc se comprendre en dehors des cadres sociaux qui les portent, et les colportent.

### **L'« écriture féminine »**

Ces différents témoignages montrent que les préjugés persistent et conditionnent les créatrices, à tel point que certaines en ont fait une force pour créer une parole au féminin. La spécificité ne sera plus vécue comme une limite ou une infériorité de leur nature mais comme un droit à la différence mise en valeur par des thématiques reliées au corps.

Il est probable que dans la vie comme dans l'art, les valeurs ne sont pas pour une femme ce qu'elles sont pour un homme. Quand une femme se met à écrire un roman, elle constate sans cesse qu'elle a envie de changer les valeurs établies – rendre sérieux ce qui semble insignifiant à un homme, rendre quelconque ce qui lui paraît important. Et naturellement, le critique l'en blâmera ; car le critique du sexe opposé sera sincèrement étonné, embarrassé devant cette tentative pour changer l'échelle courante des valeurs ; il verra là non simplement une vue différente, mais une vue faible ou banale ou sentimentale parce qu'elle diffère de la sienne. (Woolf, 1929/1963, p. 87)

L'idéal du genre humain est constitué à partir du modèle masculin. Les analyses sociologiques convergent en ce sens : le rapport des femmes avec leur genre est beaucoup plus confus que ne l'est celui des hommes en raison de l'imaginaire qui reste androcentré. Cherchant des voies d'existence hors

3. On citera encore le témoignage éloquent de Joëlle Léandre (2008, p. 113-114) : en tant que « femme musicienne, contrebassiste, jouant ici et là, dans le monde, sans contrainte esthétique et, qui plus est, dans un monde d'hommes, rien n'a changé. Les femmes qui sont là travaillent toujours dix fois plus pour être entendues ! Il n'y a pas autant de femmes que d'hommes sur les scènes des musiques créatives. Je l'ai souvent dit et je le répète : où sont mes sœurs ? Nous sommes toujours trop peu. Il y a des loups qui sont là et qui ne te laissent pas de place, c'est la jungle. [...] Je mène cette vie depuis plus de trente ans. Donc tu imagines bien que j'ai pu observer beaucoup de choses [...] C'est une vie d'hommes entre hommes. »



4. De même, les films des réalisatrices Catherine Breillat ou Virginie Despentes montrent diverses formes de sexualité féminine proches de la « pro-pornographie », entre violence, domination et soumission.

de ces valeurs, refusant les symbolisations du féminin vertueux ou sacrificiel, corps fertile ou érotique, des femmes-artistes écrivent l'universel féminin en exaltant leur condition biologique. Elles jouent avec force et conviction de ces manipulations socio-psychologiques et caractéristiques classiques : aussi la femme est-elle sensible, intuitive, rêveuse (Cixous, 1975, p. 42), douce et passive (Camus, 2006), principes auxquels on ajoutera l'affectivité, l'impuissance physique, la faiblesse morale et l'incapacité à l'abstraction.

Les œuvres d'Orlan, Sophie Calle, Cindy Sherman ou Niki de Saint Phalle, chacune à leur manière, font du corps féminin le théâtre de travestissements inouïs<sup>4</sup>, brisent les contenus préétablis des œuvres en affirmant que la corporéité féminine n'est plus le territoire des hommes mais le lieu de puissantes révolutions socioculturelles. Elles s'inscrivent ainsi dans la mouvance d'écrivaines qui, dès la publication de *Parole de femmes* d'Annie Leclerc (1974), revendiquaient une spécificité de la création féminine.

Dans cet essai, la philosophe décrit les jouissances du corps féminin pour se dégager des attributs masculins privilégiés par la société : virilité, puissance, courage, « efficacité, rationalité, compétition, réussite, domination, violence » (Picq, 1997, p. 220). Sur cet élan, Cixous, Irigaray ou Gauthier développent le concept d'« écriture féminine » pour penser leur production littéraire à partir d'une écriture découlant non pas de l'expérience culturelle et sociale des femmes, mais émanant de leur corps. Sans rien renier de leur féminité, elles trempent leurs mots dans la chair et les articulent au son de leurs rythmes biologiques. La création au féminin devient un genre artistique : réunissant esprit et matière, il sexualise l'écriture par l'inscription textuelle du corps. Affirmant le marquage sexué, cette esthétique est également une revendication politique en faveur de l'autonomie des femmes vis-à-vis des lois artistiques, lexicales et grammaticales déterminées par les hommes ; elle sera contestée par d'autres féministes – de Beauvoir, Yourcenar, Sarraute ou Kristeva – défendant, quant à elles, la théorie culturaliste qui n'accepte ni l'idée d'une écriture féminine ni celle d'une écriture masculine mais les constructions socioculturelles et idéologiques de ces différences qui légitiment la domination masculine sur la création.

Toutefois, le projet des différentialistes reste une quête identitaire pour révéler une *spécialité* de l'écriture féminine à partir de thèmes reliés à leur subjectivité. Se réappropriant leur image, elles inventent d'autres formes et libèrent la parole de l'emprise masculine. Pour elles, la théorisation de la différence par l'écriture permettra la « libération de la femme » : « j'écris femme : il faut que la femme écrive de la femme » (Cixous, 1975, p. 40). Par

le genre épistolaire, la fiction ou l'autobiographie, elles marquent les femmes dans toute leur vérité comme jamais elles ne l'ont été auparavant.

Ce rapprochement entre ces compositrices, cinéastes, plasticiennes ou écrivaines, ne vise pas tant à montrer la proximité de leurs productions qu'à faire apparaître leur ancrage dans une même problématique : celle de l'existence ontologique depuis leurs réalités intérieures. Entre la différence inscrite dans le corps et la recherche de leurs propres modes d'expression, elles nouent entre elles un lien explicite. Cependant, cette esthétique au féminin s'avère moins abordée par les compositrices. Les constantes qui ont pu être relevées par les musiciennes interrogées sont formulées en termes de « vision » (Jolas), « sensibilité » (Llugdar), « thématique » (Palardy-Roger) ou « intuition » (Lefebvre, Lacroix) différentes des hommes, et touchent à la dualité ainsi qu'à la subjectivité de toute femme qui n'échappe pas au contexte dans lequel elle pense, dans lequel elle crée.

Alors que des musiciennes sont portées à privilégier dans leurs compositions certains sujets sans pour autant éprouver le besoin de celles qui recherchent explicitement une parole artistique féminine, d'autres ne revendiquent aucune particularité dans les thèmes qu'elles abordent et s'inscrivent dans le champ indifférencié de la création. Pour autant, même en reconnaissant certaines constantes dans la création féminine, les compositrices consultées, auxquelles s'ajouteront Panneton ou Sokolovic (Davoine, 1999), envisagent, dans le sillage des égalitaristes, la création comme l'œuvre d'aptitudes à exprimer des sensibilités, sentiments et états d'âmes ; elles dépassent l'identification qui pourrait avoir tendance à réduire la création à la cause biologique ou l'utiliserait pour ambitionner une culture féminine, une « unité artistique collective liée à la différence des sexes » (Planté, 1998, p. 15). Si différences il y a entre création des hommes et celle des femmes, elles ne sont pas liées à des lois naturelles prédisposant les créateurs mais à des différences de regards posés sur les choses ; celles-ci apparaissent d'un individu à l'autre en fonction de sensibilités propres.

### **L'implication sociale**

Indépendamment du sexe, les différences entre individus sont plus marquées que celles entre hommes et femmes : « *The important point is that within-gender differences are enormous compared to between-gender differences* » (Hyde, 2006, p. 11). Un être humain se construit à travers son expérience, son éducation familiale et son entourage socioculturel. Il se développe grâce à un environnement stimulant ; hommes et femmes étant éduqués de manière distincte, les différences qui surgissent de ces deux formes d'éducation ont

été falsifiées en différences de capacités cognitives à partir desquelles se sont forgés les écarts d'intelligence d'un sexe à l'autre, puis l'identité de l'homme et celle de la femme. Aujourd'hui, aucune étude raisonnable n'oserait justifier les spécificités de la création entre les sexes (encore moins l'incapacité des femmes à créer), à plus forte raison après les recherches menées sur le cerveau par IRM : elles prouvent la variété importante de fonctionnements dans l'organisation des pensées ainsi que dans l'activation des neurones et des diverses zones du cortex d'un individu à l'autre pour aboutir à un résultat identique (Vidal, 2001). Ces études permettent d'éclairer la compréhension des capacités créatrices des compositeurs, hommes et femmes, mais ces dernières « héritent d'importantes difficultés à manifester leur génie : à construire un autre don spécifique [...] à la culture de cette humanité qu'elles abritent dans leur ventre » (Kristeva, 2003, p. 13). Des études révèlent d'ailleurs que les institutions musicales, en grande partie gérées par les hommes, restent réfractaires à la création féminine au point de faire perdurer des différences qui les opposent, justifiant l'exclusion des créatrices jusqu'à récemment (Green et Ravet, 2005) ; on comprend alors que leur rapport à la création puisse être ressenti comme différent de celui des hommes. Le monde musical serait-il misogyne ?

Malgré l'évolution de la femme, oui, et je le déplore. Par exemple, je constate que je ne suis pas citée dans des ouvrages sur la musique du xx<sup>e</sup> siècle, alors que je figure dans de nombreux dictionnaires. Je suis convaincue qu'il y a une sensibilité féminine ; simplement, il est beaucoup trop tôt pour la définir. Il n'y a pas assez longtemps qu'on nous a acceptées dans le domaine de la création, autrement que par notre corps. Il y a encore des stéréotypes qui traînent en matière de création féminine. (Jolas, *in* Dubos, 1998)

Consciente de cette situation, Panneton croit néanmoins à la singularité spécifique du vivant, non à celle de la femme créatrice en tant que telle. Prenant l'exemple de la musique de Webern, la compositrice explique :

On ne peut pas dire qu'elle soit virile dans la mesure où elle ne se définit pas par des climax et de grands déploiements. En fait, peut-être cette musique est-elle virile dans le plus beau sens du terme parce que Webern a su laisser s'épanouir la part de féminité en lui. L'expression de la force dans son œuvre se situe à un niveau extrêmement raffiné qui est celui de la qualité du rapport entre les sons [...]. (Panneton, 1993, p. 243)

Les thématiques développées par certaines artistes sont donc partagées par des hommes pour formuler, au même titre que d'autres sujets tout aussi graves, des systèmes de représentation et d'intelligibilité indispensables à tous les acteurs sociaux. Plutôt que de chercher des spécificités comme lignes de par-

tage, il faudrait encourager cette conception de la création insufflée par l'un et l'autre sexe pour mettre tout à la fois en œuvre des composantes sensibles, affectives et émotionnelles, théoriques, techniques et cognitives reliées aux conditions d'élaboration culturelles, éducatives, sociales et politiques.

## Conclusion

La quête d'une composition musicale au féminin montre le chemin qu'il reste à parcourir pour une pleine représentation des musiciennes au sein de la création musicale (Stévance, 2007) dont la relative présence se heurte encore à de nombreux préjugés; ceux-ci insinuent aux femmes des attitudes spécifiques qui tendent sinon à nier, du moins à amoindrir leurs aptitudes créatrices. Certaines ont cependant choisi de les exhiber en revendiquant un genre féminin par la différenciation; l'accent porté sur la spécificité permettrait de promouvoir la féminité par l'inversion des valeurs stigmatisantes. L'« écriture féminine » encourage encore les femmes à fraterniser et à enfin parler ouvertement des obstinations qui les marquent sans craindre la critique.

Cette conquête identitaire, dont les principes sont exclusivement esthétiques, n'est toutefois pas menée par toutes: certaines n'envisagent pas la création comme source de distinction d'avec les hommes. La question des spécificités d'une création musicale au féminin se situe alors sur deux plans: l'un consiste à choisir entre le maintien d'une différenciation des sexes pour revaloriser la création féminine et la révéler comme genre à part entière; l'autre présente une attitude égalitaire et universelle qui pense la création comme l'activité d'individus remarquables. Quoique divergentes, ces deux postures ne réfutent pas la réalité des rapports sociaux entre les sexes, la construction sociale naturalisée et le système de domination encore en pratique dans certains secteurs; les compositrices dont les témoignages ont été sollicités confirment cette interdépendance, même si certaines se reconnaissent une approche de l'écriture musicale différente. Toutes deux permettent de comprendre nos sociétés en fonction des cadres idéologiques qui les structurent, et d'inscrire la création des femmes dans l'histoire de l'art; l'idéal serait qu'elle le soit aux côtés de celles des hommes – la création étant celle d'individus qui transcendent le réel à force de compétences pour exprimer émotions et perceptions. Pourtant, ce rapprochement est possible: en témoigne le concert de l'ECM exposant la richesse de la pensée humaine non soumise aux lois biologiques de l'artiste. Considérer que « les Esprits n'ont point de sexe; et que si ceux des femmes étaient cultivés comme ceux des hommes, et que l'on employât autant de temps et de dépenses à les instruire, ils pourraient les égaler » (Meurdrac, 1666 [1999]) invaliderait tout

essentialisme de la création qui, comme le sexisme, attribue des différences « historiquement instituées à une nature biologique fonctionnant comme une essence d'où se déduisent implacablement tous les actes de l'existence » (Bourdieu, 1990, p. 12).

L'œuvre expose la personnalité de l'artiste, sa sensibilité, sa condition dans l'ordre existentiel. D'un créateur à l'autre, ces composantes sont multiples et pourtant, l'on s'obstine à reconnaître aux femmes des spécificités inscrites dans leur nature biologique alors que ce sont là des capacités socialement acquises. Cette énergie dépensée à vouloir qu'elles créent différemment, sans oublier l'entêtement des institutions musicales à séparer leurs créations de celles des hommes, montrent à quel point l'égalité entre individus est loin d'être admise et acquise, et que la pluralité existentielle et culturelle n'a pas encore été pensée dans la totalité unifiée qu'est le genre humain.

Je remercie Véronique Lacroix, Analia Llugdar, Danielle Palardy-Roger, Isabelle Panneton ainsi que Luna Pearl Woolf pour les entretiens qu'elles ont eu la gentillesse de m'accorder.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BISHOP, Katherine M. et WAHLSTEN, Douglas (1997), "Sex Differences in the Human Corpus Callosum, Myth or Reality?", *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, n° 21, p. 581-601.
- BOURDIEU, Pierre (1990), « La Domination masculine », *Actes de la recherche en sciences Sociales*, n° 84, p. 2-31.
- CAMUS, Marianne (2006), *Création au féminin*. Vol. 1; *Littérature*, Vol. 2: *Arts visuels*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon.
- CIXOUS, Hélène (1975), *Le Rire de Méduse*. In *L'Arc*, n° 61, p. 39-54.
- CIXOUS, Hélène (1976), « Le sexe ou la tête ? ». In *Les Cahiers du GRIF*, n° 13, p. 5-15.
- DAVOINE, Françoise (1999), « Sérieuse, audacieuse, bienheureuse... Généreuses! Rencontre avec Isabelle Panneton, Marie Pelletier et Ana Sokolovic ». In *Circuit*, « Québec: Génération fin de siècle », Vol. 10, n° 1, p. 73-82.
- DEHAENE, Stanislas, PINEL, Philippe, SPELKE, Elizabeth, STANESCU Ruxandra, TSIVKIN Sanna (1999) "Sources of Mathematical Thinking: Behavioral and Brain-Imaging Evidence", *Science*, No. 284, p. 970-974.
- DUBOS, Marie (1998), « Betsy Jolas, Destinée artiste », *Femmes: Histoires d'écrire (1) – Chronique des femmes musiciennes*, n°153.
- DUCHESNE, André (1996), « Boom dans la création musicale au féminin », *Forum, Université de Montréal*, vol. 31, n° 4.
- GANN, Kyle (1998), « Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes? », article dans ce numéro.
- GAUTHIER, Xavière (1978), *Sorcières*, Paris, Stock.
- HYDE, Janet (2006), "Gender Differences and Similarities in Abilities", *Biological, Social, and Organizational Components of Success for Women in Academic Science and Engineering: Workshop Report*, National Academies Press, p. 10-15.

- HYDE, Janet (2005), "The gender similarities hypothesis", *American Psychologist*, No. 60, p. 581-592.
- KRISTEVA, Julia (2003), *Le Génie féminin*, vol. 1: *Hannah Arendt*, Paris, Gallimard.
- LEANDRE, Joëlle (2008), *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, Éditions MF.
- LECLERC, Annie (1974), *Parole de femmes*, Paris, Grasset.
- MEURDRAC, Marie (1666/1999) *Chymie charitable et facile, en faveur des dames*, Paris, CNRS.
- PANNETON, Isabelle (1993), « Y a-t-il une musique virile ? », Congrès de l'ACFAS, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, *Les Cahiers Scientifiques* n° 79, p. 241-243.
- PICQ, Françoise (1997), « Un homme sur deux est une femme : Les féministes entre égalité et parité (1970-1996) », *Les Temps modernes*, n° 593, p. 219-237.
- PLANTÉ, Christine (éd. ) (1998), *L'épistolaire, un genre féminin?*, Paris, Champion.
- STÉVANCE, Sophie (2007), « Quelle place pour la femme dans la création musicale au XXI<sup>e</sup> siècle ? », <[http://www.oicm.umontreal.ca/doc/col\\_2007/textes\\_conferenciers/stevance/stevance\\_femmes.pdf](http://www.oicm.umontreal.ca/doc/col_2007/textes_conferenciers/stevance/stevance_femmes.pdf)>.
- VIDAL, Catherine (2001), « Quand l'idéologie envahit la science du cerveau », *La Recherche*, Hors-série n° 6, p. 75-79.